

Dorota Rojszczak-Robińska  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań  
dorroj@amu.edu.pl

## O OSTROŹNIEJSZYM ANIŻELI DOTYCHMIAST POEZJI ŚREDNIOWIECZNEJ CZYTANIU...

**Słowa kluczowe:** średniowieczna pieśń religijna polska, przekazy, kopista  
**Keywords:** Polish mediaeval religious song, transmissions, the copyist

„Naprzód niech mi [...] wybaczy moje zuchwalstwo znamienity ów mąż” – Waław Twardzik (1997: 7), którego prace, wielokrotnie wskazujące działania kopisty, uparcie dążące do odkrywania wersji pierwszej, niezachowanej, zainspirowały zarówno tytuł tego artykułu, jak i jego treść. Wielokrotnie, gdy na różnych konferencjach mówiłam o miejscach wspólnych staropolskich apokryfów, miejscach opartych na wspólnym źródle łacińskim, a – być może – wspólnym praźródle polskim, i przedstawiałam, jak takie miejsca badać, jak pytać o praźródło, jak opowiadać o relacjach między zachowanymi tekstami, zadawano mi pytanie: a czy nie można po prostu zestawić wszystkich zachowanych apokryfów i znaleźć tego, który jest najstarszy i od którego pochodzą pozostałe? Czy nie można użyć narzędzi krytyki tekstu?

Sytuacja mediewistyki polskiej jest nieco inna niż np. filologii angielskiej czy francuskiej. Do naszych czasów dochowała się bowiem zaledwie część tekstów. Wiele z nich jest wielowarstwowych, zachowanych jedynie w kopiach wielokrotnie przepisywanych i redagowanych przez kolejnych kopistów (Mika 2013).

W literaturze polskiego średniowiecza rzadko mamy do czynienia z zachowaniem się wielu przekazów tego samego tekstu. Są to najczęściej teksty kanoniczne – teksty modlitw (wiele przekazów *Pater noster* – zob. Wydra 1973; Masłej 2013, 2014), kanony mszy świętej (Leńczuk 2013) albo psalmy (w różnych jednakże

wersjach – pełnych psalterzy, pojedynczych psalmów do celów prywatnych lub psalmów ujmowanych w książeczkach do nabożeństwa). Teksty popularne (narracje biblijno-apokryficzne lub pieśni) nie miały już tyle szczęścia. Niezwykle rzadko czas zachował któryś z nich w wielu odpisach (kilkanaście odpisów *Bogurodzicy*, dwa wydania *Żywota Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opeca – Kraków 1522, drukarnie Wietora i Unglera, a także zachowana w Bibliotece Narodowej w Warszawie *Męka Pana Jezusowa* – prawdopodobnie rękopiśmienny odpis Opeca). Choć o tym wiemy, zazwyczaj zachowujemy się tak, jakby wersja tekstu, na którym pracujemy, była tą „zamierzoną”. Świadczą o tym oceny wartości literackiej czy stylistycznej samego utworu, a nie kopii. W ten sposób przez wiele lat uważano, że *Rozmyślanie przemyskie* charakteryzuje się niskim, niedopracowanym stylem: „Przemyskie tłumaczenie polskie [...] nie dba o rozmaitość ani odznacza się jasnością wykładu. Zdania jego nieraz jeszcze mylnie lub niezręcznie powiązane” (Brückner 1903: 159). Pogląd ten nadal funkcjonuje, zajmujemy się nim w artykule *Kanon wiedzy o Rozmyślaniu przemyskim* (Mika, Rojszczak-Robińska w druku).

W wypadku poezji znacznie częściej spotyka się ocenę wartości artystycznej, ponieważ to ten rodzaj literacki najczęściej postrzegany jest w kategoriach piękna wyrażanego kompozycją, retoryką, środkami stylistycznymi. Teresa Michałowska (1996: 372) o utworze *Radości wam powiem* pisała: „Kompozycja epickiej pieśni jest dość nieporadna”. Także pieśń *Mocne Boskie tajemności* badaczka oceniła niepochwlebnie: „Wrażenie chaosu i nieskładności pogłębia się jeszcze, kiedy próbujemy wnikać w sferę treściową utworu i odtworzyć zasadniczy dla jego konstrukcji tok opowiadania” (ibid.: 375). Mikołaj Bobowski (1893: 75) o pieśni *Kwiatek czysty smutnego serca* pisał: „Tekst ten uważany jest za nieudaną próbę przekładu jakiejś pieśni łacińskiej”.

Ocena wartości artystycznej tekstu stała się przedmiotem niejednej książki i niejednego artykułu (szczególnie należy tu przypomnieć prace Ewy Ostrowskiej, choć ta raczej szukała piękna w tekstach, niż oceniała, np. Ostrowska 1978). Bez zastrzeżeń dziś już przyjmujemy, że *Rozmyślanie przemyskie* nie jest tym tekstem, który był „pierwszym”. Przekonuje nas o tym brak zakończenia, dopisek *Tuć mała niedostało, a to poł albo karty jednej a to przeto, iż też tam końca nie masz*. Wiedzę tę przenosimy na inne warstwy tekstu. To pozwala łatwo mówić o głosach, zepsuciach, niszczyielskim działaniu kopisty/kopistów. To pozwala dostrzegać wysoką wartość artystyczną tekstu pierwotnego (lub się jej dopatrywać, zob. na przykład Krążyńska 1995; Mika 2002; Rojszczak-Robińska 2012). Podobnie jest z *Kazaniami świętokrzyskimi* – postać tekstu bardzo ułatwia mówienie o uszkodzeniach, przesunięciach, brakach. *Kazania gnieźnieńskie* w wersji „niepoprawionej” też nie doczekały się jeszcze opracowania – przyjmujemy glosy z dobrodziejstwem inwentarza.

Zamierzam się zająć poetyckim tekstem skończonym, całościowym, a nie fragmentem tekstu. Dla naświetlenia problemu oceniania wartości tekstów średnio-wiecznych pieśni porównam dwa zachowane odpisy pieśni *Jezus Chrystus, Bog Czło-*

wiek. To pieśń kościelna, dość popularna, zapewne często śpiewana. Nie interesują mnie źródło łacińskie ani zależności przekazów od tego źródła, ponieważ ten temat opracowała już E. Ostrowska (1978: 184–194).

Pieśń uważana jest za duże osiągnięcie. Roman Mazurkiewicz (ŚPR) pisze o niej:

Do najdawniejszych, a zarazem najbardziej dojrzałych artystycznie pieśni pasyjnych należy ułożona regularnym trzynastozgłoskowcem parafraza łacińskiego hymnu godzinkowego *Jezus Chrystus, Bog-Człowiek, mądrość Ojca swego*.

Ewa Ostrowska (1978: 184–185) uważa, że „...tekst nasz dawno zwrócił na siebie uwagę wartością wersyfikacyjną [...]. Już samo to świadczy o talencie, znajomości rzemiosła poetyckiego i ambicji pisarskiej”.

Tekst pieśni zachował się w kilku różniących się od siebie odpisach. Powyższą opinię wyraża się na podstawie odpisu z zaginionego już dziś rękopisu o sygnaturze Lat. XVII Q. 131 z Biblioteki Publicznej w Petersburgu. Na potrzeby niniejszego artykułu tę wersję nazywać będę przekazem A, a jej autora – autorem A. Aleksander Brückner oceniał, że zabytek pochodzi z ok. 1420 r. (zob. *Polskie pieśni pasyjne*: 88).

Pytam zatem, czy tak samo by oceniano tę pieśń, gdyby zachował się tylko odpis pochodzący z rękopisu o sygnaturze Lat. II Q. 119 (także z Biblioteki Publicznej w Petersburgu, dziś rękopis Biblioteki Narodowej w Warszawie o sygnaturze II 3347). Na potrzeby tego artykułu wersję tę nazywać będę przekazem B (i odpowiednio – jej autora autorem B). Rękopis ten pochodzi z połowy XV w. Zestawiam te dwa odpisy, wskazując na najbardziej znaczące dla sensu i stylu tej pieśni różnice<sup>1</sup>.

Na samym początku przekazu B czytamy:

Ihus cstus bog czlovyek  
madroszcz oczcza szwego po  
czvarkovey vyczerzey  
czassu yutrzeyszeko

Jezus Chrystus, Bog Człowiek,  
mądrość Ojca swego  
po czwartkowej wieczerzy czasu  
jutrzejszego

W wersji A czytamy:

Ihus xpus bog czlowek mandroszcz  
oczcza swego  
Po czwarthkowej veczeri czassu  
iutrzennego

Jezus Chrystus, Bog Człowiek,  
mądrość Ojca swego  
po czwartkowej wieczerzy czasu  
jutrzennego

Widać, oprócz oczywistych zmian sposobu zapisania skrótów (w wersji A popularne *xpus*, w przekazie B *cstus*), innej grafii, braku litery w słowie *czwartkowej*,

<sup>1</sup> Transliteracja i transkrypcja obu przekazów własna, wg zdjęć rękopisu. Zdjęcie tekstu A za: (Rzepka, Wydra 1984), zdjęcie tekstu B za: (Michałowska 1996). Kodeks, w którym zachowała się wersja B: <http://polona.pl/item/7653760/2/>.

innej fleksji (*wieczery – wieczerej*), że w przekazie A od początku widoczny jest typ tekstu – to pieśń godzinkowa. Czytamy *po czwartkowej wieczery czasu jutrzennego* i wiadomo, że mamy do czynienia z jednym z popularnych wówczas schematów tworzenia pieśni, obok abecedariuszy czy akrostychów. Jak pisze T. Michałowska (1996: 372), „według tego schematu układano w średniowiecznej Europie skróty (tzw. *officia parva*), przeznaczone do odśpiewywania przez osoby świeckie bądź przez niewyświęconych jeszcze zakonników”.

Autor B tego układu nie rozumie, pisze bowiem: *po czvarkovey vyeeczerey czasu yutrzeyszeko*. Gdyby zachował się tylko ten odpis, trzeba by postawić pytanie o usytuowanie czasowe modlitwy w Ogrójcu – czy jeszcze czwartek, czy jutro po wieczery, czyli w piątek nad ranem? Byłoby to raczej niezgodne z biblijnymi opisami nocnego przesłuchania (według św. Łukasza odbyło się dwa razy, w tym jedno, zanim zapał kogut).

Dalej w tekście B czytamy:

On szą modlył vogrodze  
bogu oczczv szvemu szdra  
dzon yath vydan yest  
wyd zydy ludv zydow  
szkemu

On się modlił w ogrodzie Bogu Oćcu  
swemu.  
Zdradzon, jęt, wydan jest ludu  
żydowskiemu

Wersja A ma w tym miejscu: *Gdy się modlił w ogrodzie Oćcu Bogu swemu, zdradzon, jęt i wydan jest ludu żydowskiemu*. Wszystko jest logiczne – następstwo czasowe wyrażone przez zdanie podrzędne rozpoczynające się od *gdy*. Wydarzenia podane są zgodnie z ich kolejnością. W wersji B przez zmianę *gdy* na *on* otrzymujemy dwa oznajmienia, które nie są ze sobą powiązane w żaden sposób (Jezus się modli. Jezus jest pojmany). Dodatkowo wersja A przez zamianę kolejności w stałym połączeniu *Bog – Ojciec* zyskuje sens ‘modlił się do Ojca, który jednocześnie jest jego Bogiem’. Wersja B ten dodatkowy sens gubi, ma jedynie ‘modlił się do swego Boga Ojca’.

Dalej czytamy w wersji B:

Tha vszą  
nocz polyczkovan byth  
maczon doszvyatha

Tę wszę noc  
policzkowan bit męczon  
do świata

A w wersji A: *Tę szwę noc policzkowan, plwan, nędzon do świata*. Pisarz A zachował kolejność zdarzeń ewangelicznych, tych, które wydarzyły się u Annasza i Kajfasza przed świtem, czyli przed zebraniem się Sanhedrynu. Oto opis biblijny: „Wówczas zaczęli pluć Mu w twarz i bić Go pięściami, a inni policzkowali Go i szydzili: «Prorokuj nam, Mesjaszu, kto Cię uderzył?»” (Mt 26,67-68) (Cytaty z *Biblii Ty-siaclecia*). Ewangelista przedstawił trzy różne zdarzenia – policzkowanie, opluwanie i wyszydzenie. I chociaż pisarz B zachował rytm całości *Tę wszę noc policzkowan,*

*bit, męczon do świata* (trzy imiesłowy, pierwszy czterosylabowy, taki sam – *policzkowan*, drugi jednosylabowy, trzeci dwusylabowy), to zatracił jednak zróżnicowanie prześladowań, które spotkały Jezusa u Annasza i Kajfasza (brak opluwania i szykanowania, imiesłów *nędzon* obecny w wersji A znaczy ‘nękany, dręczony, gnębiony’). Mamy zatem różnicę teologiczną. Być może wkroczył tu żywioł apokryficzny, który do scen przesłuchań przed obydwojma arcykapłanami dodawał opis wielu pobić i męczenia. O pieśni *Jezus Chrystus, Bog Człowiek* pisze się, że „uchroniło to [układ godzinkowy – D.R.R.] w pewnym stopniu pieśń godzinkową przed oddziaływaniem apokryfów” (*Średniowieczna pieśń*: XLIII). Nie można tego powiedzieć o pieśni zachowanej w przekazie B.

Dalej w tekście B czytamy *vpya/thek vpyrva godzyna/vyedzon przeth pylatha* (*W piątek w pirwą godzinę wiedzion przed Piłata*). Tu mamy konsekwencję niezrozumienia konstrukcji pieśni. Zamiast kolejnego elementu brewiarza – prymy (A: *w piątek pirwej godziny wiedzion do Piłata*) – mamy po prostu *pirwą godzinę* – ‘godzinę pierwszą’. W tym fragmencie widać jeszcze jedną zmianę: *do Piłata* – *przed Piłata*. W całym polskim średniowieczu ta kwestia była dość uważnie rozpatrywana. Bardzo wyraźnie oddziela się to, co się dzieje przed pałacem Piłata, od tego, co się dzieje w środku (przed samym Piłatem). Wejścia poszczególnych bohaterów do pretorium są pilnie liczone. *Przed Piłata* zatem może być dosłownym rozumieniem, a *do Piłata* określeniem prowadzenia na sąd (jak wielokrotnie w apokryfach, zob. np. *pirwej niżli ji wiedli do Piłata* – RP 742/1).

Następnie w przekazie B czytamy:

Tamo nan vydavano szvya  
deczstvo nyesbadne on  
stal jako baranek szvye  
rzathko pokorne

Tamo nań wydawano świadectwo  
niezbedne,  
on stał jako baranek, zwierzątko  
pokorne

Wersja A ma: *Tamo nań powiedziano świadectwo nieskładne, On stał jako baranek, zwierzątko pokorne*. Różnica *wydawać świadectwo* – *powiedzieć świadectwo* może oznaczać, że autor B nie rozumiał *świadectwa* jako ‘relacji, potwierdzenia jakiegoś faktu’ (SStp), ale jako ‘zeznanie dowodowe w sądzie’ (SStp). *Wydawać* często występuje w określeniach dotyczących ferowania wyroku, *powiedzieć* jest neutralne sytuacyjnie. *Świadectwo nieskładne* (A) – czyli ‘niezgodne z prawdą, źle powiedziane’ itd., *świadectwo niezbedne* (B) to najprawdopodobniej pomyłka wynikająca z przepisania tego określenia w niewłaściwym miejscu. Dalej w tekście A pojawiają się bowiem *Żydowie niezbedni*. SStp podaje tylko trzy użycia tego wyrazu (znaczenie ‘bezpieczny, niegodziwy, wstrętny, przebrzydły’), w tym dwa właśnie z tej pieśni<sup>2</sup>.

2 Trzecie to użycie z rękopisu Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, rękopis nr Lat. I Q 244 (w SStp źródło nr R XXIV 350), a w nim glosa: *niezbedna impia*.

Dalej zdarza się kolejna ciekawa rzecz: wersja B opowiada wydarzenia w innej kolejności. Możliwe to jest jedynie dzięki rezygnacji ze struktury godzinkowej, w której wydarzenia były na stałe przyporządkowane określonym godzinom liturgicznym. Jutrzni odpowiadają modlitwa w Ogrodzie Oliwnym i pojmanie, pryma to sąd u Piłata, tercja – biczowanie. Wraz z sekstą przedstawia się Drogę Krzyżową, na nonę opisuje się śmierć, a w nieszpory zdjęcie z krzyża. Kompleta zaś to złożenie do grobu.

Czytamy zatem w wersji B:

py  
lath gy казал byczovacz  
przeszvszey luthosczy  
yczyrznym korunowacz  
thucz myal maky do  
sycz Nadzyen trzeciaya  
godzyna zydivye  
nyevyerny volaly by  
krzyzovan yesus naza  
rensky

Piłat ji kazał biczować przez wszej  
lutości  
i cirnim koronować, tuć miał męki  
dosyć.  
Na dzień trzecia godzina Żydowie  
niewierni  
wołali by krzyżowan Jezus Nazareński

Kolejność odwrócono w obrębie jednej strofy, w przekazie A mamy bowiem:

Na dzień trzeciej godziny Żydowie niezbedni  
Wołali, by krzyżowan pirwy i pośledni;  
Piłat ji kazał biczować beze wszej lutości,  
I cirnim koronować, tuć miał trudu dosyć.

Taka kolejność zgodna jest z wersją ewangeliczną: najpierw Żydzi wołają *ukrzyżuj go*, a potem dopiero Piłat, próbując wzbudzić w nich litość (wersje św. Łukasza i św. Jana) lub postępując zgodnie z tradycją rzymską (biczowanie jako wstęp do ukrzyżowania – wersje św. Mateusza i św. Marka), każe ubiczować więźnia. Wersja B, odwracając kolejność, sugeruje, że biczowanie nie było związane z żądaniami Żydów, lecz było niezależną decyzją. W ten sposób określenie *przez wszej lutości* może odnosić się albo do biczowania, albo do postępku Piłata (kazał biczować, postępując bezlitośnie).

W tej strofie widać jeszcze jedną zmianę. By ją jednak wyraźnie dostrzec, musimy zmienić nieco transkrypcję: *wołali by krzyżowan Pirwy i Pośledni*. Owo *Pirwy i Pośledni* to najpewniej stała metafora, określająca Jezusa: „Jam Alfa i Omega, Pierwszy i Ostatni, Początek i Koniec” (Ap 22,13). Wyróżnione wielkimi literami wrazy to metaforyczne „imiona” Syna Bożego. W średniowieczu popularne stało się umieszczanie tych dwóch wspomnianych greckich liter na przedmiotach liturgicznych, stąd pewnie proste, liturgiczne i prawomyślne skojarzenie autora A, choć tekst łaciński tego określenia nie ma: *Crucifige clamitant hora tertiarum:/ Illusus induitur veste purpurarum*. Być może z tego powodu (skłonność edytorów do zestawiania

polских tekstów z ich łacińską podstawą widać w wielu wydaniach) nie zauważono tej metafory. Ostrowska pisze:

Do trzeciej [grupy szczegółów charakterystycznych dla polskiego tekstu – D.R.R.] zaliczymy antytezy. Te – jakieśmy to zauważyli w pierwszej zwrotce – pisarz polski może usuwać. Ale równocześnie wprowadza swoje własne. One nas interesują. Należy tu w omawianej zwrotce: *Wołali, by krzyżowan pirwy i posledni*. Być może, że chodzi o jakiś zwrot nieoryginalny, obiegowy, zaczerpnięty z ówczesnej pasyjnej literatury łacińskiej (Ostrowska 1978: 187).

Widać, że apokaliptyczna metafora pozostała niezrozumiana wśród badaczy – w komentarzach do tego wersu pojawia się powtarzane wyjaśnienie „aby został ukrzyżowany pierwszy i ostatni” (np. *Średniowieczna pieśń*: 10; *Polskie pieśni pasyjne*: 89). Średniowieczny autor B też nie rozumiał metafory i podał, wskazując dosłownie: *wołali by krzyżowan Jezus Nazareński*<sup>3</sup>.

Dalej czytamy w wersji A:

Na dzień szostej godziny na krzyż wiedzion z miasta;  
Tej biady rozmajitej płakała niewiasta.

Wersja B ma w tym samym miejscu:

Naden szoste  
godzyna vyedzyon szkrzy  
zem szmyasta they maky  
roszmagythey plakala nye  
vyasta

Na dzień szoste godzina wiedzion  
z krzyżem  
z miasta  
Tej męki rozmajitej płakała niewiasta

*Na krzyż wiedzion z miasta* – *z krzyżem wiedzion z miasta* – to różnica polegająca nie tylko na tym, że w tekście A wskazuje się cel drogi (*wiedzion na krzyż* – ‘wiedziony na śmierć krzyżową’), a w tekście B narzędzie (dosłownie – ‘wiedziony z krzyżem’). Pisarz B sprowadził tekst do popularnych, choć niezgodnych raczej z rzeczywistością historyczną wyobrażeń Jezusa niosącego cały krzyż<sup>4</sup> (zob. np. w *Rozmyślaniach dominikańskich* obrazki nr 94, 96). W tym czasie nabożeństwa męki były często spotykane (upowszechnił się kult narzędzi męki, pojawiały się nabożeństwa upadków Jezusa, a z nich powstały nabożeństwa drogi krzyżowej). W wersecie widzimy także wymianę *biady* – *męki*. Drugi już raz pisarz B w miejsce innego rzeczownika (wcześniej *trud*, teraz *biada*) używa słowa *męka*. Być może właśnie *mękę* chciał podkreślić, a może nie rozumiał subtelnych różnic znaczeniowych.

3 Ponadto widzimy w omawianym wersecie także wymiany: *męki* – *trudu*, *Żydowie niezbędni* – *Żydowie niewierni* (to może wynikać z tego, że autor B leksemu *niezbędny* użył wcześniej dla określenia *świadectwa*).

4 Prawdopodobnie skazańcy nieśli jedynie belkę poziomą, pionowy słup był na Golgocie.

Dalej czytamy w wersji A:

Na krzyż wzbwszy nagiego, o suknię jigrano,  
Żołą z octem napawan, jak prorokowano.

A w wersji B:

wbywszy gy nakrzysz  
nayego oszuknya gygra  
ly zolczya zoczem  
napawan yak proroko  
vano

Wbiwszy ji na krzyż na<g>iego,  
o suknię jigrali,  
Żołą z octem napawan jak  
prorokowano

Niewinna pozornie zmiana formy bezosobowej *jigrano* na czasownik w 3. os. l. mn. w czasie przesz. *jigrali* powoduje, że silnie zrytmizowany tekst nagle traci tę rytmiczność. Ostrowska zauważyła w tej strofie „grę form osobowych i nieosobowych czasownika oraz imiesłowów” (1978: 188), której wersja B już nie ma. W wersji B znika także czasownik *wzbic*, który być może łączy dwa sensy – ‘wbić’ i ‘wzniesć w górę’. Pojawia się w jego miejsce bardzo dosłowne *wbić*.

W dalszym ciągu tekstu widzimy już nie tyle zmianę kolejności w obrębie jednej strofy, ile pomiędzy strofami, co spowodowało taki oto bezsens:

włocznya szlepy vlo  
dyka bagok othvoron yego  
kryst szvyatha popłynala  
naszbavyeny thobye  
aszevyathey godzinye  
wołał yesus heli czy czo gy  
krzyzowały zydovye szya  
szmyely.

Włoczną ślepy włodyka b[ag]lok  
otworzon jego,  
Kryw święta popłynęła na zbawienie  
tobie.  
O dziewiątej godzinie wołał Jezus  
„Heli”,  
ci, co ji krzyżowali, Żydowie się  
śmieli.

Sytuacja fabularna przedstawiona w wersji B jest dziwna: Jezusowi najpierw przebijają bok, co – jak wiemy z relacji ewangelicznej – wydarzyło się już po jego śmierci, a potem Jezus woła jeszcze *Eli, eli lama sabachtani*, a Żydzi, którzy go krzyżują, śmieją się. Z sensu zrobił się bezsens. Łatwo jednak tę pomyłkę wytłumaczyć. Czasem bowiem zdarza się przy śpiewaniu pieśni czy piosenek o długim tekście, że miesza się kolejność strof lub stwarza swoiste, niezamierzone kompilacje. I choć nie zawsze powoduje to zmianę logicznego w nielogiczne, to zdarzają się przecież i sprzeczności teologiczne jak niżej:

Mylą się, o Boże, w Tobie wzrok i smak,  
kto się im poddaje, temu wiary brak,  
lecz w oboje wierząc, wiem, że dojdę tam,  
gdzieś przygarnął łotra,

do Twych niebios bram  
(zasłyszane).

Kontaminacja dwóch strof popularnej pieśni *Zbliżam się w pokorze*, jednej o omyślności zmysłów<sup>5</sup> i drugiej o dwoistej naturze Chrystusa<sup>6</sup>, doprowadziła do takiej dziwaczności. Tego typu błąd ucha w pieśni śpiewanej (zapisywanej być może ze słuchu) nie jest zatem niczym dziwnym. Zastanawia jedynie zapis *bagok* w miejsce *bok* i *kryst* w miejsce *krew*. Taki zapis dla odmiany mógłby świadczyć o błędzie oka. Być może wersja, która się zachowała, jest kopią z kopii (pierwszą zapisywaną ze słuchu, drugą przepisowaną).

Widzimy w tym fragmencie także zgubienie rytmiczności tekstu, która jest w przekazie A:

Włoczni<ą> ślepy włodyka bok otworzył jego,  
Krew s wodą popłynęła zbawienia naszego.

Spowodowała to zmiana określenia *krew* [...] *zbawienia naszego* (które rymuje się z *bok otworzył jego*) na celowe *krew* [...] *na zbawienie tobie*. Widać także świadomość teologiczną pisarza A, który pisze *krew z wodą*, wiedząc, że to one właśnie wypłynęły z boku Jezusowego i znając zapewne rozliczne komentarze na ten temat, wyjaśniające znaczenie teologiczne jednego i drugiego płynu:

Ta woda stworzona cudem w ciele Chrystusowem oznaczała chrzest, który jest drzwiami sakramentów; krew zaś Eucharystyją, a przez te dwa oznaczają się i inne sakramenta kościoła, które, jak zwykle mówimy, wypłynęły z boku Chrystusowego (komentarz Menochiusza do J 19,34, w: *Biblia łacińsko-polska*: 341).

*Wyszła krew i woda*. Z tego boku, mówi Augustyn S., wypłynęły ś. Sakramenty. A jako z boku pierwszego Jadama śpiącego, wyszła Jewa oblubienica jego: tak z boku wtórego Jadama na krzyżu uspiętego, wykształtowan jest kościół, oblubienica Pana Chrystusowa. Bo przez wodę chrztu ś. stawają się wierni członkami kościoła Chrystusowego, a krwią jego w ś. Sakramencie bywają wychowani. Tą tedy wodą i krwią wyznaczone są dwa przedniejsze kościelne Sakramenty, które z śmierci Chrystusowej swój początek i wszystkłą moc mają (komentarz Jakuba Wujka do J 19,34, w: *Biblia łacińsko-polska*: 342).

Taką samą zmianę rytmu widać kilka wersów dalej:

A: Janowi polecona Matka jego miła,  
Tu się dusza Krystowa z ciałem rozdzieliła

- 
- 5 Poprawnie: „Mylą się, o Boże, w Tobie wzrok i smak, / kto się im poddaje, temu wiary brak. / Pomóż wierze mojej, Jezu, łaską swą, / ożyw mą nadzieję, rozpal miłość mą”.
  - 6 Poprawnie: „Bóstwo swe na krzyżu skryłeś wobec nas. / Tu ukryte z bóstwem człowieczeństwo wraz, / lecz w oboje wierząc, wiem, że dojdę tam, / gdzieś przyczynał łotra, do Twych niebios bram”.

B: Janowi polecona miła jego Matka,  
gdzież się dusza Krystowa z ciałem rozdzieliła.

Zmiana szyku (z łacińskiego *matka jego miła* na *miła jego matka*) powoduje utratę rymu (*miła – rozdzieliła*) i zmianę stylistyczną. W rękopisie widać bowiem, że pisarz A bardzo o tę rytmiczność dbał – w pierwszym wersie zapisał pierwotnie *Ihus xpus bog czlowek mandroszcz swego oczcza*, zaznaczając nad ostatnimi dwoma słowami (poprzez zapisanie nad nimi liter *b* i *a*), że kolejność tych dwóch słów należy zamienić, dzięki temu uzyskał brzmienie *ojca swego* rymujące się z *czasu jutrzeznego*. Autor B o to w wielu miejscach nie dba.

W dalszych strofach przekazu B widać całkowitą zmianę kolejności. Jeśli zatem przyjmujemy przekaz A za punkt odniesienia, to kolejność wygląda następująco (cyfra – kolejna strofa, A lub B – pierwszy lub drugi dwuwers):

Przekaz A	Przekaz B
1A – 1B jutrznia	1A – 1B
2A – 2B pryma	2A – 2B
3A – 3B tercja	3B – 3A
4A – 4B seksta	4A – 4B
5A – 5B nona	6A – 5A
6A – 6B nieszpory	8A – 5B
7A – 7B kompleta	9A
8A – 8B	6B – 7A
9A – 9B	9B

Układ zachowany w przekazie A, jak już wskazywałam, jest logiczny, zgodny z kolejnością wydarzeń biblijnych, a także z przyjętym podziałem wydarzeń pasyjnych zgodnie z godzinkami. Ostatnie dwie strofy to ogólne już, nie opisujące wydarzeń pasyjnych, ale się na nie powołujące, westchnienia, wezwania do wspólnej modlitwy i prośby kierowane do Boga Ojca i Syna. Przekaz B tego układu nie ma. Jedynie strofy 1, 2 i 4 podaje w tym samym miejscu i kolejności, w obrębie jednej (3) zamienia wersy kolejnością. Dalej jest już inaczej – w jednej strofie łączy fragment z nieszpórów (6A) z elementem nony (5A), przez co Jezus najpierw umiera, a potem mówi. Druga część wydarzeń nony połączona została z wezwaniami końcowymi. Ostatnia prośba pojawia się przed zdjęciem z krzyża, a potem w jednej strofie połączono nieszpory (zdjęcie z krzyża) i komplety (złożenie do grobu). Kopista tekstu B pominął zupełnie dwa następujące dwuwersy:

W sobotę swojewała dusza pkielne koćce,  
W niedzielę wywiodła jest szwytki święte oćce.  
Racz nam užyczyc zbwawienia, bydlenia dobrego,  
A po śmierci domieści nas stadła niebieskiego.

Kolejność opisu to jedna rzecz, druga to różnice wewnątrz poszczególnych dwuwersów. Zauważamy na przykład różnice konstrukcji werbalnych i wymianę zaimków:

A: Daj na śmiertniej pościeli pomnieć twoją mękę,  
 Nasze duszę polecieć Oćcu Bogu w rękę;  
 B: A na śmiertniej pościeli pomni swoją mękę  
 A poleci Krystowi swoją duszę w rękę.

Zmiana *daj pomnieć* na *a pomni* i *twoją* na *swoją* powoduje, że zwrot do Chrystusa (wołacz *Chryste* w obu przekazach występuje w strofie bezpośrednio poprzedzającej), by w godzinie śmierci pozwolił wspominać swoją mękę, a w konsekwencji oddać duszę człowieczą w ręce Boga Ojca, zmienia się w bezsensowną prośbę o to, by Jezus sam swoją mękę wspominał i polecił swoją duszę w ręce siebie samego (zmiana *polecieć Bogu Ojcu* na *poleci Krystowi*). Widać brak zrozumienia teologicznych sensów tego wezwania.

Zmiana kolejności powoduje czasem takie kontaminacje:

A: Prze szwę świętą siedm godzin umęczenia twego,  
 Jiż, Chryste, wspominaemy z nabożstwa naszego;  
 Bacz nam użyczyć zbawienia, bydlenia dobrego,  
 A po śmierci domieści nas stadła niebieskiego.  
 B: Przez twe, Chryste, siedm godzin umęczenia twego,  
 jegóż nas domieści do krolestwa niebieskiego.

Werset *jegóż nas domieści do krolestwa niebieskiego* składniowo w ogóle nie jest połączony z wersem poprzedzającym. Jest to skutek tego, że autor B pominął dwa wersy i zmienił wskaźnik zespolenia – ze współrzędnego *a* na podrzędne, nie wiadomo, do czego się odnoszące, *jegóż*.

Zastanówmy się zatem, co by było, gdyby przetrwał tylko odpis B. Przekaz zachował się w całości, więc jego forma nie informuje o uszkodzeniach, brakach czy przekształceniach. Prawdopodobnie i tak zrozumiano by sensy, część błędów kopisty została by wyczyszczona, kolejność strof być może przywrócona. Nie byłoby jednak lotnych metafor (*Pirwy i Pośledni*) czy spiętrzonych konstrukcji. Nie byłoby układu pieśni godzinkowej ani rymów dokładnych. Ostrowska (1978: 172–183), poszukująca piękna w tekstach dawnych, nie nazywałaby autora „utalentowanym polskim poetą średniowiecznym”.

Błędy powstają zarówno w tekstach łacińskich, jak i polskich. Tu raczej mamy do czynienia częściowo z błędami ucha, wynikającymi z wokalnej realizacji popularnej przecięż pieśni, a czasem z błędami oka. Być może nie wszystkie pochodzą zatem od jednego kopisty.

I dzisiaj niejedyn raz usłyszymy zmienione wersje znanych pieśni lub modlitw. Zdarza się wiernym zaśpiewać „Tyś na pustkowiu sklep otworzył, Panie” (zam. *chleb rozmnożył*). Nie czym innym przecież jest zmiana *jutrzennego* na *jutrzejszego* od

wciąż recytowanego przez wiele dzieci: „módl się za nami grzecznymi” (zam. *grzeszonymi*). W wypadku prozy zazwyczaj mamy świadomość cząstkowości, kopiowania, wielowarstwowości, zmian świadomych lub nieświadomych wprowadzanych do tekstu. W wypadku poezji to, co pozostało, często traktowane jest jak wersja zamierzona. A tekst, choć mniej lub bardziej ułomny, zasługuje na rzetelny opis i interpretację, a nie na ocenę.

Polskie pieśni średniowieczne też na to zasługują. Nie sposób bowiem mówić o wysokiej lub niskiej wartości artystycznej utworu, gdy nie wiemy, czy nieporadności, niezręczności wynikają z działań kopisty, czy też są cechą utworu. Zastanówmy się na chwilę, co by było, gdyby *Bogurodzica* zachowała się tylko w tej wersji:

Twego syna Chrzciciela zbożny czas,  
usłysz głosy, napelni myśli człowiecze,  
słysz modlitwe, jenże cię prosimy  
(strofa 2. przekazu krakowskiego, cyt. za: *Bogurodzica: Tabele porównawcze*).

Czy wówczas ktokolwiek pisałby o niej, że to „znakomity, najstarszy wiersz polski” (Ostrowska 1978: 28) lub o jej „paralelizmie właściwym poetyce dojrzałej sekwencji europejskiej” i o tym, że „wszystko to sprawia wrażenie dobrze przemyślanej, spójnej konstrukcji, wspartej na estetycznej zasadzie harmonii i niemal matematycznym pojmowaniu piękna” (Michałowska 2011: 134)?

Wracają zatem pytania W. Twardzika: a co, jeśli pierwszy tekst był genialny, idealny, co zepsuł kopista, jak wyglądał tekst „właściwy”? I choć nie przyjmujemy myśli o poprawianiu tekstu lub wręcz dopasowywaniu go do łacińskiego źródła (wiemy już przecież, że nie tłumaczono dokładnie, lecz wybiórczo, łącząc i zmieniając), to pytania Twardzika dalej brzmią i intrygują. Nie wolno jednak dać się zwieść, pozostaje bowiem badaczom tylko tekst dany, zachowany przez czas, i pozostaje świadomość, że specyfiką polskiej literatury średniowiecznej jest jej cząstkowość. Dlatego nie wolno nam oceniać ani krytykować zachowanej literatury. Czym innym jest bowiem tekst, który się zachował – obiekt badań, a czym innym utwór – idea, o której mówimy.

## Literatura

- BIBLIA ŁACIŃSKO-POLSKA: *Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Podług textu łacińskiego Wulgaty, i przekładu polskiego X. Jakóba Wujka T.J. z komentarzem Menochiusza T.J. przełożonym na język polski*, t. 4, Komorów 1997 (reprint).
- BOBOWSKI M., 1893, *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów aż do wieku XVI*, Kraków.
- BOGURODZICA: *Bogurodzica*, wstęp językoznawczy E. Ostrowska, oprac. J. Woronczak, oprac. muzykologiczne H. Feicht, „Biblioteka Pisarzy Polskich” Seria A, nr 1, Wrocław 1962.

- BRÜCKNER A., 1903, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, t. II: *Pismo Święte i apokryfy*, „Biblioteka Dzieł Chrześcijańskich”, Warszawa.
- KRĄŻYŃSKA Z., 1995, *Warstwy stylistyczne Rozmyślenia przemyskiego*, [w:] Z. Krążyńska, Z. Zagórski (red.), *Język polski – historia i współczesność*, Poznań, s. 45–52.
- LEŃCZUK M., 2013, *Staropolskie przekazy kanonu Mszy Świętej. Wariantywność leksykalna*, Warszawa.
- MASŁEJ D., 2013, *Problem szyku w staropolskich przekładach Modlitwy Pańskiej*, „Kwartalnik Językoznawczy” nr 4(16), s. 33–43.
- MASŁEJ D., 2014, *Formy rozkaźników w staropolskich przekładach Modlitwy Pańskiej*, [w:] M. Kresa (red.), *Młodzi o języku*, Warszawa, s. 201–210.
- MICHAŁOWSKA T., 1996, *Średniowiecze*, Warszawa.
- MICHAŁOWSKA T., 2011, *Literatura polskiego średniowiecza. Leksykon*, Warszawa.
- MIKA T., 2002, *Maryja, Jezus, Bóg w Rozmyślaniu przemyskim. O nazywaniu osób*, „Biblioteczka Poznańskich Studiów Polonistycznych. Seria Językoznawcza” nr 17, Poznań.
- MIKA T., 2013, *Genetyczna wielowarstwowość i złożoność tekstów staropolskich a ich badania historycznojęzykowe. Rekonesans*, „Biuletyn PTJ” t. LXVIII, s. 131–145.
- MIKA T., ROJSZCZAK-ROBIŃSKA D., w druku, *Kanon wiedzy o Rozmyślaniu przemyskim*.
- OSTROWSKA E., 1978, *Z dziejów języka polskiego i jego piękna*, Kraków.
- POLSKIE PIEŚNI PASYJNE: J. Nowak-Dłużewski (red.), *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, Warszawa 1977.
- ROJSZCZAK-ROBIŃSKA D., 2012, *Jak pisano Rozmyślanie przemyskie*, Poznań.
- RP: W. Twardzik, F. Keller (wyd. i oprac.), *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład = Transliteration, transcription, lateinische Vorlagen, deutsche Übersetzung*, t. 1, „Monumenta linguae slavicae dialecti veteris” t. 40, Freiburg i. Br 1998.
- RZEPKA W.R., WYDRA W., 1984, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, Poznań.
- SSTP: S. Urbańczyk (red.), *Słownik staropolski*, Wrocław–Kraków 1953–2002.
- ŚPR: R. MAZURKIEWICZ, *Średniowieczne pieśni religijne*, on-line: [staropolska.pl/średniowiecze/opracowania/Piesni.html](http://staropolska.pl/średniowiecze/opracowania/Piesni.html).
- ŚREDNIOWIECZNA PIEŚŃ: M. Korolko (oprac.), *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław 1980.
- TWARDZIK W., 1997, *O uważniejszym aniżeli dotychczas tekstu staropolskiego czytaniu i jakie z niego korzyści płyną rozprawa śliczna i podziwienia godna*, Kraków.
- WYDRA W., 1973, *Polskie dekalogi średniowieczne*, Warszawa.

### **On a more cautious than previously reading of mediaeval poetry Summary**

Studies of Polish literature of the Middle Ages often judge and evaluate the preserved literary works. This paper uses the example of the extant copies of the song *Jezus Chrystus, Bóg Człowiek* ('Jesus Christ, God Human') to show the impropriety of this procedure. In the case of Polish mediaeval texts, it is never known whether the preserved version is the original one, or the result of decisions made by the copyists. Texts deserve a fair description, not a judgement.